
JAIME CORTÉS P.

Profesor
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
E-mail: jcortesp@unal.edu.co

La música nacional y
La Colección Mundo al Día:
notas sobre una polémica

CORTÉS P., JAIME, *La música nacional y La Colección Mundo al Día: notas sobre una polémica*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 8, N° 8, Bogotá D. C., 2003, Universidad Nacional de Colombia, págs. 51-69.

Resumen

Entre 1924 y 1938 el diario gráfico bogotano *Mundo al Día* editó la colección musical más extensa y de mayor circulación en el espectro de publicaciones periódicas colombianas. *Mundo al Día* jugó un papel central en la construcción de una identidad nacional a través de la música. En sus orígenes y a lo largo de su desarrollo, la colección estuvo estrechamente ligada a la polémica en torno a la música nacional, polémica que ocupó un lugar prominente en el debate cultural de los años veinte y treinta. Parte del intercambio de argumentos se dio en las páginas de *Mundo al Día*. El objetivo de este trabajo es identificar los antecedentes de la polémica, su incidencia en *La Colección Mundo al día* y su transformación en la década de los años treinta, cuando el periódico dejó de circular.

Palabras clave

Jaime Cortés P., nacionalismo musical, música colombiana, *Mundo al Día*.

Title

National Music and The Mundo al Día Collection: Remarks on a controversy

Abstract

Between 1924 and 1938 the newspaper *Mundo al Día* from Bogotá published the largest collection of printed sheet music (both in terms of quantity and distribution) ever achieved by a Colombian newspaper. *The Mundo al Día Collection* had a strong impact on the idea of the construction of a national cultural identity through music. Since its inception, the collection was linked to a controversy around national music that occupied center stage in the cultural debate during the 20's and 30's. Many articles regarding this topic were published in *Mundo al Día*. The object of this article is to point out the antecedents of the controversy, its development, its incidence on *Mundo al Día's* Collection, and its transformation during the 30's, when the newspaper went out of print.

Key words

Jaime Cortés P., musical nationalism, Colombian music, *Mundo al Día*.

INTRODUCCIÓN¹

A lo largo de catorce años de publicación (1924-1938), el diario gráfico bogotano *Mundo al Día* editó una de las colecciones musicales más significativas de la historia cultural colombiana². En 226 partituras se dieron a conocer obras de 115 músicos, con ediciones que oscilaron entre los 7.500 y los 15 mil ejemplares, y números extraordinarios que en ocasiones llegaron a los 50 mil ejemplares³. Revistas de la época, tales como *Cromos*, *El Gráfico*, *Tierra Nativa* y, posteriormente, *Vida*, *Micro* y *Hojas de Cultura Popular*, también editaron partituras, pero nunca tuvieron dichos alcances⁴. Además de ser la muestra musical más extensa y de mayor circulación en una publicación periódica colombiana, es una síntesis única de las preocupaciones por consolidar una identidad colectiva a través de la música y un testimonio temprano del impacto de los medios masivos de difusión musical en el país.

La Colección Mundo al Día asumió el ambicioso proyecto de divulgar un repertorio que afirmara una tradición nacional con piezas que pertenecieron en su gran mayoría a la música popular de inicios del siglo xx, además de algunos ejemplos de claro sesgo académico. La posición del periódico no fue compartida de manera unánime, como lo ilustra parte de la polémica que se consignó en sus páginas. En el intercambio de argumentos se pueden constatar la ambigüedad de la expresión “música nacional”, las diversas interpretaciones de las que fue objeto y las intensas reacciones emotivas que generó. El objetivo de este trabajo es establecer

¹ Con algunas alteraciones, el contenido del presente texto corresponde al segundo capítulo de mi trabajo *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al Día* (tesis de maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura), Universidad Nacional de Colombia, 2002.

² Un primer inventario de las piezas publicadas y una breve descripción de la colección en su conjunto los realizó Ellie Anne Duque en el artículo “Obras musicales publicadas por *Mundo al Día*”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, xxxiii, 42 (1996), págs. 127-134. Nuevos títulos y un índice de la colección los presentó posteriormente Susana Friedmann en “Avance de investigación del diario de la tarde *Mundo al Día*”, *Ensayos*, núm. 5 (1998-1999), págs. 265-295.

³ El total de partituras publicadas asciende a 231 si se consideran todas y cada una de las imágenes musicales editadas en el periódico; sin embargo, consideramos que la colección musical está integrada por partituras individuales y autónomas y no por aquellas que cumplen la función de ilustrar artículos o avisos publicitarios. Por otra parte, la dificultad para establecer el número de las piezas que pertenecen a la colección se debe a que el periódico no dio a conocer índices de las obras ni enunció claramente cuál fue el inicio de lo que concibió y denominó *La Colección Mundo al Día*. Para una visión más detallada sobre este problema, ver JAIME CORTÉS, ob. cit., págs. 11-15.

⁴ Los inventarios realizados en el curso de una investigación acerca de partituras en publicaciones periódicas y hojas sueltas emprendida por Ellie Anne Duque en colaboración con quien esto escribe arrojan un total de 22 títulos musicales en la revista *Vida*, la publicación con mayor número de partituras editadas luego de *Mundo al Día*.

los antecedentes de dicha polémica, su desarrollo a inicios del siglo xx, su incidencia en la creación de *La Colección musical Mundo al Día* y su transformación en los años finales de la década de los treinta, cuando el periódico dejó de circular.

ANTECEDENTES

El interés por definir una música nacional surgió a mediados del siglo xix, cuando se escribieron las primeras piezas sobre lo que se conoció en su momento como los aires nacionales (bambucos, pasillos) y, a la vez, se intentó elaborar un discurso verbal acerca de una música nacional. Del costumbrismo decimonónico se pasó a una candente discusión en las primeras décadas del siglo xx. A pesar de que el punto central de los debates era la música nacional, el fondo del conflicto lo constituía la preocupación por legitimar dos tipos de prácticas musicales que comenzaban a diferenciarse: una de claro sesgo académico y otra de índole popular, esta última entendida como fenómeno de masas y fundamentada en el mercado discográfico, los espectáculos, las orquestas de baile, la radiodifusión, y en general, los productos de la industria del entretenimiento.

Desde mediados del siglo xix, algunos escritores y músicos se enfrentaron al problema de definir una música nacional. El político José María Samper (1828-1888) escribió en 1867 sobre el bambuco: “Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos”⁵. Por su parte, para el literato José María Vergara y Vergara (1831-1872) el “carácter nacional” –tema tratado en el último capítulo de su *Historia de la literatura en Nueva Granada*– era algo aún sin definir. Luego de una extensa descripción de bailes, coplas, décimas, romances y tradiciones poéticas ligadas a la música, Vergara reconoció: “todos estos tipos de la República no han sido todavía fundidos en uno solo; y pasará un siglo o dos antes que suceda”⁶. Una afirmación semejante la hizo el músico Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887) en su texto “Apuntamientos para la historia de la música en Colombia”, publicado en 1879, el primer trabajo de carácter histórico sobre música del país. Osorio no dudó en afirmar: “todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música carácter de nacionalidad”. Sin embargo, su conclusión fue tajante: “Hoy la música se halla muy adelantada. No la tenemos nacional, pero la tenemos”⁷. La música nacional era un asunto en ciernes, un anhelo constante no satisfecho.

⁵ JOSÉ MARÍA SAMPER, “El bambuco”, *Miscelánea o colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*, París: E. Denné Schmitz, 1869, pág. 68.

⁶ JOSÉ MARÍA VERGARA Y VERGARA, *Historia de la literatura en Nueva Granada*, Bogotá: Echeverría Hermanos, 1867, pág. 580.

⁷ JUAN CRISÓSTOMO OSORIO, “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”, *Repertorio colombiano*, III, 5 (1879), págs. 163 y 178.

Quien primero abordó el tema de una manera crítica fue el violinista panameño Narciso Garay. En su artículo “Música colombiana”, publicado en Bogotá en 1894, Garay se desprendió de la perspectiva costumbrista de sus predecesores y opinó que quienes componían bambucos eran músicos menores y mediocres; por esta razón, el bambuco era “un aire bajo y plebeyo”. Garay estaba convencido de que era necesario redimir el bambuco y para ello se necesitaba “un genio poderoso capaz de acometer la labor, se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos”⁸. Con estas observaciones ya se hacía la distinción entre dos tipos de músicos con prácticas musicales distintas; entre la publicación del texto de Garay y el inicio de la polémica en el siglo XX, dicha diferenciación poco a poco cobró vigencia.

Entretanto, la vida musical se transformó notablemente. En Bogotá, en un proceso parcialmente interrumpido por la guerra de los Mil Días (1899-1902), se establecieron las reformas y la expansión de la Academia Nacional de Música (fundada en 1882) y a la vez se vivió la consolidación de una práctica musical popular en un medio social urbano con una demanda y una oferta crecientes de nuevos productos y servicios musicales⁹. Los límites entre los dos tipos de práctica musical mencionados fueron señalados nuevamente en 1907 por el pianista Honorio Alarcón (1859-1920), quien en ese momento se desempeñaba como director de la Academia Nacional de Música. Alarcón presentó una opinión sobre la estudiantina del músico bogotano Emilio Murillo (1880-1942), defensor a ultranza de la idea de una música nacional:

Se ha dicho, y está fuera de duda, que la música es el idioma universal [...] Pero independiente de ese idioma universal que debe ser, como queda dicho, puro y elevado, los pueblos, sobre todo los que vienen o han vivido alejados de los grandes centros artísticos, poseen otro lenguaje propio para su relaciones internas, un dialecto, que pudiéramos decir: la música popular nacional, como aquí la llamamos¹⁰.

Alarcón expresó un apoyo discreto a la iniciativa de Murillo, pero a renglón seguido fijó uno de los aspectos más debatidos en la valoración de los géneros musicales colombianos: “La música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos; es más bien monótona”. Sus comentarios no fueron obstáculo para que Murillo, apoyado por un círculo de intelectuales, algunos de ellos periodistas y políticos, divulgara sus ideales de una música

⁸ NARCISO GARAY, “Música Colombiana”, revista *Gris*, II, 7 (1894), págs. 242-243.

⁹ Sobre este tema, ver JAIME CORTÉS, “Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música en Bogotá: 1882-1910” (monografía de grado), Bogotá: Departamento de Historia, Universidad Nacional, 1998.

¹⁰ HONORIO ALARCÓN, “Vida musical. Música popular”, *El Nuevo Tiempo*, abril 1 de 1907, pág. 3.

nacional, los cuales finalmente encontraron tierra fértil en *Mundo al Día*. El discurso de Murillo vibraba con las efusivas sentencias de unión nacional, conciliación política, desarrollo económico y proyectos culturales nacionales, e incluso con la convicción generalizada de encontrar en la música opciones para la transformación de comportamientos sociales que aseguraran la tan anhelada paz luego de la devastadora Guerra de los Mil Días.

Desde el punto de vista de las instituciones musicales, el cambio más notable que determinó el curso de la polémica se dio en 1910, cuando Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) regresó al país con un título de Compositor otorgado por la Schola Cantorum de París y un proyecto musical de gran alcance¹¹. Uribe Holguín le dio el nombre de Conservatorio a la antigua Academia Nacional de Música, revivió el proyecto de una orquesta, modificó el plan de estudios, editó una revista musical, planteó reformar las bandas de música e incluso propuso crear una educación musical básica a nivel escolar en Colombia. Las reformas de Uribe fueron drásticas y ciertamente optimistas para un medio en donde no se conocía el repertorio sinfónico europeo ni se tenía la imagen de un músico profesional con miras a emplearse en una orquesta o en una banda sinfónica. Como él mismo lo describió, lo que emprendió fue una intensa labor educativa, tanto para los músicos como para el público. La imagen de Uribe tenía un peso muy grande en un país sin otro músico con un título académico equivalente.

Una vez a cargo de la institución, Uribe Holguín retomó sus opiniones acerca de la actividad musical capitalina que ya había expresado cuatro años antes en varios artículos publicados en *El Nuevo Tiempo*¹². Aunque sin mucha incidencia, sus posiciones en contra de la idea de una música nacional, defendida por Murillo, las consignó en la recién fundada *Revista del Conservatorio*:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte nacional y arte popular. [...] Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad¹³.

Paradójicamente, entre sus colaboradores en el Conservatorio se encontraban precisamente aquellos que participaron del auge de la música popular, como Jerónimo Velasco o Federico Corrales, y que, con buen nivel como instrumentistas, se encargaron de algunas de las cátedras para las que Uribe Holguín planeaba

¹¹ Sobre esta coyuntura, ver EGBERTO BERMÚDEZ y ELLIE ANNE DUQUE, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá*, Bogotá: Fundación DE MUSICA, 2000, pág. 141 y sigs.

¹² Ver la serie de artículos del compositor "Nuestra música y nuestro críticos", *El Nuevo Tiempo*, enero 8, 11, 12, 15 y 16 de 1906.

¹³ GUILLERMO URIBE HOLGUÍN, "Triunfaremos", *Revista del Conservatorio*, I, 3 (1911), págs. 33-34.

contratar profesores extranjeros hacia 1917, cambio que finalmente no pudo realizarse por falta de recursos¹⁴.

En 1916 los juicios de Garay y Uribe Holguín fueron confirmados y ampliados por el crítico Gustavo Santos (1894-1967), quien, desde mediados de los años treinta, estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes, adscrita al Ministerio de Educación. Santos presentó un somero balance de la historia musical colombiana y de la actividad musical del momento. En su opinión, la música nacional no podía tener inspiración en el elemento indígena, pues la desaparecida música chibcha era tan primitiva y salvaje como aquella, que poco se conocía, de los grupos indígenas del resto del territorio colombiano. Tampoco veía interés alguno en lo que denominaríamos hoy en día música tradicional y campesina, y que él denominó *folklore*, término que ganaba adeptos en varios países latinoamericanos. Por esta razón Santos propuso adoptar la tradición musical española como propia para solucionar la carencia colombiana.

A pesar de sus opiniones en torno al tema, Santos contribuyó a aclarar la diferencia entre la música popular colombiana (que entraba en los mercados musicales nacional e internacional y se promovía como la música nacional por boca de la generación de músicos que encontraremos en *Mundo al Día*) y las manifestaciones musicales tradicionales y campesinas en los ámbitos locales. Aunque no mencionó a los músicos por nombre, era claro para Santos que los pasillos, los bambucos, las danzas y las canciones interpretadas, por ejemplo, por la orquesta de salón Unión Musical o el dueto de Alejandro Wills y Alberto Escobar (paradigmas de la canción en *Mundo al Día*) no eran verdaderas expresiones de los aires nacionales campesinos y pertenecían a la música urbana. Según Santos, la expresión “música nacional” se empleaba con mucho infortunio para anunciar un repertorio que ya contaba con éxitos comerciales, cuando no había músico ni obra de gran aliento que develase el “alma nacional” de Colombia¹⁵. De manera explícita, Santos secundaba a Uribe Holguín y depositaba en él y en su labor en el Conservatorio todas las esperanzas y la responsabilidad de componer obras y de formar músicos para cumplir con el cometido de crear una música digna de llamarse nacional.

A pesar de las coincidencias entre Uribe Holguín y Santos, a partir de 1918 surgieron enfrentamientos a raíz de los comentarios que este último hizo sobre un concierto en el que participó Emilio Murillo¹⁶. El elogio de Santos a las obras de Murillo, el haberlo llamado “campeón del arte nacional” y el haber realizado una crítica negativa al Conservatorio motivaron naturalmente la respuesta airada de

¹⁴ Ver id., *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: Librería Voluntad, 1941, págs. 108-109.

¹⁵ GUSTAVO SANTOS, “De la música en Colombia”, *Cultura*, II, 12 (1916), pág. 423.

¹⁶ URIBE HOLGUÍN, ob. cit., págs. 110-112.

Uribe Holguín. Fue el inicio de un irremediable distanciamiento entre el crítico y el compositor.

Para finales de la década de 1910 ya se habían sembrado las semillas de la discordia de los años siguientes. Esporádicamente se hablaba de la música nacional en cortas notas periodísticas que se sumaron a los artículos mencionados y que, además, cuestionaban la labor del Conservatorio. Educación musical y música nacional se afianzaron como los dos ejes indisociables del debate.

LA POLÉMICA

La polémica se desató con toda su fuerza en los años veinte. En 1923 Uribe Holguín expuso sus ideas acerca de la música nacional en una conferencia que marcó el punto de referencia para sus detractores¹⁷. El compositor hizo una síntesis de todo cuanto había enunciado años antes. Repitió los argumentos que Santos había expuesto en 1916, al afirmar que no había herencia musical chibcha; atacó directamente la música popular que se daba a conocer como la música nacional, pues la consideraba “fácil, trivial y de escritura rudimentaria”¹⁸, y además porque no tenía sentido aceptar por música nacional un *fox trot*, un *two step* o un tango, géneros ofrecidos en venta como música nacional por las editoriales locales; sostuvo que el pasillo y el bambuco no eran ritmos originales y, para ilustrarlo, señaló que, por ejemplo, podía identificar el ritmo de pasillo en el Cuarteto Núm. 2 Op. 59 de Beethoven y el de bambuco en el Cuarteto Núm. 2 de Borodin¹⁹. Este comentario se convirtió en un *leitmotiv* de la polémica de los años veinte, pues atentó directamente contra la premisa de autenticidad que pregonaban sus opositores.

Al año siguiente se realizó el concurso musical gubernamental, convocado para los festejos patrios de 1924. Uribe Holguín ganó el premio con su Sinfonía Núm. 2 Op. 15, titulada *Del terruño*. Con esta obra pretendía demostrar cuál era el procedimiento correcto para hacer música nacional. Utilizó células rítmicas del pasillo pero evadió conscientemente las referencias melódicas directas. A pesar del aval del jurado, el público recibió la sinfonía sin mayor entusiasmo, pues no reconoció la música nacional que se suponía, estaba allí presente.

Las reacciones a las propuestas de Uribe Holguín no fueron inmediatas por parte de quienes estaban a favor de una música nacional originada en lo popular. Los primeros artículos publicados en *Mundo al Día* sobre el tema de la música

¹⁷ *Ibíd.*, págs. 127-142.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 135.

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 134-135.

nacional evocaban los enunciados difundidos en la primera década del siglo. Todos eran comentarios cortos que no franqueaban los límites de la opinión sintética del formato periodístico. Varios fueron firmados por los colaboradores más cercanos al periódico, como Eduardo Domínguez, José Vicente Arrubla y Carlos Puyo, y por músicos que verían sus piezas publicadas en la colección musical, como Alberto Urdaneta, Arturo Patiño y Alejandro Wills. En la mayoría de los escritos se reitera la visión idealizada del campesino como portador natural de la memoria²⁰, para luego glosar acerca de la presencia de la música nacional en las grabaciones discográficas y en los programas de estaciones radiales norteamericanas²¹. No se descuidó la elaboración de semblanzas de los músicos más conocidos, como Emilio Murillo, Luis A. Calvo y Jerónimo Velasco, y a la vez se rememoró nostálgicamente la vida musical citadina de inicios de siglo, es decir el ambiente en el que estos músicos habían adquirido su formación²².

En *Mundo al Día* la polémica cobró protagonismo en mayo de 1927, cuando Rafael Mariño Pinto criticó los Tres Ballets Criollos Op. 78 de Uribe Holguín, estrenados en un concierto realizado en el Teatro Colón. Para sus comentarios Mariño retomó el contenido de la conferencia de Uribe Holguín. Sobre las obras opinó:

...no tienen el sabor colombiano que debería haber en ellas porque, claro está, si el autor no se vale más que de simples ritmos que no valen nada y los grandes compositores, como Beethoven, según su concepto, eran ya conocidos; y no emplea los temas colombianos porque no los siente, porque no los conoce, ¿cómo es posible que pretenda imprimirles carácter nacional?²³.

Pocos días después coincidió con esta apreciación Jesús Bermúdez Silva, un compositor que contaba con una formación de corte académico y que publicó dos partituras en *La Colección Mundo al Día*. No sólo los Tres Ballets Criollos fueron el blanco de sus duras críticas sino la sinfonía *Del terruño*. Al igual que Mariño, Bermúdez Silva no encontraba unidad en las obras de Uribe Holguín, el material musical presentado le parecía rebuscado y además señalaba que, una vez presentados los elementos rítmicos de los aires nacionales, se abandonaban para pasar a “rebuscamientos orquestales, cambio de timbres, reminiscencias melódicas y

²⁰ “Un rato de charla con Murillo”, *Mundo al Día*, 10, enero 25 de 1924, pág. 11.

²¹ ALBERTO URDANETA, “La importancia de la música nacional”, *Mundo al Día*, 432, junio 26 de 1925, pág. 12.

²² “Arte nacional”, *Mundo al Día*, 701, mayo 22 de 1926, pág. 31; JOSÉ VICENTE ARRUBLA, “Sobre algunos artistas nacionales”, *ibíd*, 901, enero 24 de 1927, pág. 11; ALEJANDRO WILLS, “Una hora de charla con Luis A. Calvo”, *ibíd*, 981, abril 30 de 1927, pág. 14.

²³ RAFAEL MARIÑO PINTO, “Los conciertos sinfónicos. Los aires nacionales de Uribe Holguín”, *Mundo al Día*, 995, mayo 17 de 1927, pág. 21.

tímbricas de otras obras, truenos y bombazos”²⁴. Consideró más loables y auténticos los arreglos de bambucos y guabinas para banda, pues, en ellos encontraba la “propia fisonomía de aires del pueblo”²⁵.

Además de atacar las composiciones de Uribe Holguín, Bermúdez Silva retomó la discusión sobre el esquema de enseñanza implementado en el Conservatorio desde 1910, cuestionando las clases de armonía y contrapunto, de instrumento, de música de cámara y de composición y la actividad de conciertos ofrecida por la orquesta de la institución. Según este compositor, en diecisiete años la entidad oficial encargada de formar músicos no había dado los resultados esperados, pues no se había graduado aún el Rimsky-Korsakov o el Enrique Granados colombiano.

Otras intervenciones se hicieron con un tono mucho más emotivo, lleno de sentencias y consignas en favor de la música nacional. Emilio Murillo, en un reportaje para *Mundo al Día* aparecido en la sección titulada “Cómo se hacen las cosas”, se refirió al pasillo y al bambuco como “las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre [...] Son la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia.” Y a la pregunta de qué se requería para escribir un bambuco, el músico respondió: “Ser colombiano. Nada más...” Sin embargo, resulta interesante que el músico, en el espacio de una entrevista, realizara un ejercicio análogo al de Gustavo Santos y Uribe Holguín: mirar el pasado. Para ellos no existía el pasado indígena por la aniquilación chibcha; sólo quedaba la herencia hispánica, desprovista de interés por la juventud de la nación colombiana. Para Murillo, el pasado estaba condensado en el presente del bambuco y el pasillo. Pero la afirmación de Murillo cobraba todo su peso cuando unía la música nacional con las promesas materiales del país, enunciadas en sentencias propagandísticas: “La música colombiana es hoy agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas”²⁶.

Sin embargo, Murillo demostró que su idea de música nacional tenía en cuenta dos tipos de piezas que él mismo definió cuando comentó una de las partituras publicadas en *Mundo al Día*:

En mi humilde concepto, el derrotero que debe seguirse en la empresa colombianista de hacer arte propio, es el siguiente: selecciones sencillas, canciones, piezas de baile, con o sin letra, como se escriben en la Argentina; pero también obras como el estudio que acabo de leer de José Antonio Rodríguez, cuya factura demuestra la posesión de una técnica estupenda.

²⁴ JESÚS BERMÚDEZ SILVA, “Instrucción musical y música nacional”, *Mundo al Día*, 999-1.000, mayo 21 de 1927, pág. 45 y 48.

²⁵ *Ibid.*, pág. 47.

²⁶ NICOLÁS BAYONA POSADA, “Cómo se compone un bambuco. Entrevista con Emilio Murillo”, *Mundo al Día*, 1.282, abril 28 de 1928, pág. 13.

Que los dueños de una preparación tan estupenda como la de Rodríguez entren a laborar en el colombianismo musical. Con esto podremos demostrar al mundo, en facturas elegantes, la extraordinaria belleza de los cantos del terruño.

Las obras deben ser paralelas: música popular accesible a todos los ejecutantes y escrita dentro de cierto clasicismo para que sea digna de figurar en el repertorio de los profesionales”²⁷.

A pesar de las aclaraciones, el conflicto se intensificó. Apoyaron a Murillo el músico Guillermo Quevedo y el crítico Antonio Quijano Torres, entre otros. Los títulos de los artículos dan una idea de los alcances del debate: “Sí existen temas musicales para el arte netamente colombiano”, “El maestro Uribe Holguín continúa desafiando”, “¿Existe o no existe la música colombiana?” y “Sí existe nuestro *folklore* musical”²⁸. Se citaron opiniones acerca de la música nacional por parte de diplomáticos, se habló del bambuco como legado indígena que irradiaba el carácter melancólico y triste de los vencidos luego de la Conquista, y se tildó a Uribe Holguín de “héroe auto-consagrado” y “Santo Oficio”. La saña de los ánimos contagió a otros medios de la prensa, que, por ejemplo, publicaron el siguiente verso en contra del director del Conservatorio:

Murillo, el fiel paladín
Del criollismo musical,
Ha agarrado a Uriviólín,
resuelto a arrancarle al fin
algún aire nacional²⁹.

No faltaron elogios al pasillo como baile colombiano que debía triunfar al lado del tango³⁰; aparecieron las fotografías del trío de los hermanos Hernández (triple, bandola y guitarra) en Nueva York y Chicago, en donde se daban a conocer como colombianos difusores de la música nacional en cabarets³¹; y, mientras la partitura de *La colección Mundo al Día* titulada “Volando”, de Guillermo Quevedo Z., se dedicaba a un aviador colombiano, un anónimo comentarista encontraba en la grabación de “La promesa a la Virgen”, también de Quevedo, una descripción del alma nacional, algo que debía agradecerse al compositor, tanto como el país les agradecía a sus héroes aéreos³².

²⁷ “Sabanera”, *Mundo al Día*, 1.262, abril 4 de 1928, pág. 6.

²⁸ *Mundo al Día*, 1.386, septiembre 7 de 1928, pág. 23; *ibíd.*, 1.393, septiembre 15 de 1928, pág. 6; *ibíd.*, 1.398, septiembre 21 de 1928, pág. 39.

²⁹ Recorte de prensa sin datos (archivo personal de Leopoldo Murillo).

³⁰ *Mundo al Día*, 1.229, febrero 24 de 1928, pág. 5.

³¹ *Ibíd.*, 1.278, abril 25 de 1928, pág. 1.

³² *Ibíd.*, 1.279, abril 26 de 1928, pág. 9

A pesar de ser terreno fecundo para la música popular, el mercado de la música grabada propició la introducción de grabaciones de las obras pertenecientes al repertorio que defendía Uribe Holguín. Los avisos publicitarios para la venta de discos ofrecían, de manera diferenciada, música clásica, discos bailables y música nacional³³.

Para octubre de 1928, Eliseo Hernández, pianista y profesor del Conservatorio, partidario de Uribe Holguín, describió la polémica en los siguientes términos:

Defender lo que es mal compuesto únicamente porque se le da el nombre de autóctono o de chibcha, muchas veces siendo música hasta de nombre extranjero, como el *fox trot*, es imperdonable y equivale a erigir un sistema de propaganda de la ignorancia [...] Debemos ser claros: dos campamentos están a la lista, aun cuando hábilmente se quiere disimular este hecho: el campamento de los que se obstinan en no estudiar, que es por supuesto muy numeroso y con soldados en todos los departamentos del país, y aun en una república hermana, y el campamento nuestro, el Santo Oficio, que también cuenta con más unidades de las que supone³⁴.

LA COLECCIÓN MUNDO AL DÍA Y LA POLÉMICA

A pesar del inclemente intercambio verbal, la respuesta más original y excepcional fue la publicación de partituras. En enero de 1927 la página musical en *Mundo al Día* se denominó “El folk-lore colombiano”, en mayo se le dio publicidad al tango de Luis A. Calvo “Dolor que canta” como “arte nacional” y en enero de 1928, cuando la edición de partituras en el magazín ya tenía una periodicidad semanal, se optó por el cabezote La Música Nacional, dándole así la impronta definitiva a la colección en medio de la polémica. La contradicción evidente entre la publicación de música nacional y música de autores nacionales nunca fue aclarada por el periódico, prolongado así las críticas de quienes no entendían por qué se incluían aires de origen foráneo como el tango, el *fox trot* o el *one step*.

Mientras Uribe Holguín quedaba con pocos aliados, el proyecto de *Mundo al Día* tenía un impacto cada vez más amplio. La página musical del periódico fue imitada desde 1928 por la revista bumanguesa *Tierra Nativa* y, aunque no ofreció la misma periodicidad ni llegó a editar un número de partituras comparable al del periódico bogotano, fue un proyecto de iniciativa regional y muy significativo en el ámbito nacional. La misma revista realizó un concurso lanzado en diciembre de 1927, para premiar poesía, cuento, monografías sobre temas culturales, industriales

³³ *Ibíd.*, 1.353, marzo 24 de 1928, pág. 32.

³⁴ ELISEO HERNÁNDEZ, “Música y músicos nacionales”, *Mundo al Día*, 1.404, septiembre 28 de 1928, pág. 5.

y comerciales, y además dos composiciones musicales, una sobre motivos colombianos y otra de tema libre³⁵. En enero de 1929, dos músicos prominentes de *La Colección Mundo al Día* figuraron en la premiación: Emilio Murillo, comisionado para entregar la medalla de oro, y Guillermo Quevedo, ganador del concurso con una fantasía orquestal sobre aires colombianos, cuya primera parte fue publicada, en reducción para piano, en *Tierra Nativa*³⁶.

Al concurso bumangués se le sumó el de la compañía cinematográfica Di Doménico Hermanos, abierto en marzo de 1928 con la colaboración de Emilio Murillo³⁷. Nuevamente músicos de *La Colección Mundo al Día* estuvieron presentes. Era un evento que validaba la música popular. En agosto los jurados Emilio Murillo, Guillermo Quevedo y Ángel María Figueroa daban su concepto. El primer premio fue para el pasillo “Colombia” de Sixto Durán, director del Conservatorio de Quito (el músico de “la república hermana” al que hacía referencia Eliseo Hernández); el segundo, para la “Guabina bogotana” del santandereano Lelio Olarte, y el tercero, para el pasillo “Ribereño” del antioqueño Luis F. Bermúdez (1896-1952). También fue premiado el conocido torbellino “Tiplecito de mi vida” de Alejandro Wills, luego publicado en *Mundo al Día*. Aunque ésta fue la única obra del concurso que se incluyó en la colección, varios de los compositores que participaron en él vieron su obra publicada en *Mundo al Día*, entre ellos Carlos Echeverri García, Alejandro Barranco, Juan B. Sales, Lelio Olarte y Luis F. Bermúdez³⁸.

La entrega de premios se efectuó en el Salón Olympia con un programa que incluía la interpretación de las obras y el corto cinematográfico “Bogotá moderno”, realizado por Silca Films³⁹. La asistencia de Guillermo Uribe Holguín al evento fue presentada en *Mundo al Día* como una aprobación de la música allí premiada. En la crónica se dijo: “El señor Guillermo Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional de Música de Colombia, se mostró muy satisfecho en este certamen de cultura”⁴⁰. De forma inmediata, Uribe Holguín pidió rectificación al periódico, señalando con una interrogación su supuesta opinión de que se había tratado en un “certamen de cultura?”⁴¹.

³⁵ Sobre las bases del concurso, ver “Nuestro éxito para 1928”, *Tierra Nativa*, 50, diciembre 3 de 1927, pág. 2. Al parecer, la primera partitura publicada en esta revista fue el valse “Ruth” de Luis A. Calvo, en febrero 11 de 1928. Para el 25 del mismo mes apareció también en *Mundo al Día*.

³⁶ *Tierra Nativa*, 109, marzo 27 de 1929, págs. 19-24.

³⁷ “Concurso de música colombiana”, *Mundo al Día*, 1.239, marzo 7 de 1928, pág. 9.

³⁸ “El resultado del concurso de música criolla de Di Domenico”, *Mundo al Día*, 1.365, agosto 13 de 1928, pág. 23.

³⁹ *Mundo al Día*, 1.374, agosto 24 de 1928, pág. 4.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 4.

⁴¹ *Ibid.*, 1.376, agosto 27 de 1928, pág. 24.

En 1929 otro evento concentró toda la atención de los músicos que participaron del auge de *Mundo al Día*: la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En Colombia se hablaba de la representación del país desde 1924. En 1928, con el patrocinio del periódico, se enviaron partituras a la Banda de la Unión Panamericana, agrupación que participó en la exposición e interpretó, entre otras, el pasillo “Mundo al día” de Arturo Patiño (incluido en la colección y dedicado al corresponsal del periódico en Nueva York) y algunas otras piezas de músicos de la colección, como Emilio Murillo, Alberto Urdaneta y Diógenes Chávez Pinzón⁴². Los músicos encargados de representar a Colombia en el evento fueron Emilio Murillo, el dueto de Alejandro Wills y Alberto Escobar, Jerónimo Velasco y el joven violinista Francisco Crisancho; a excepción de Escobar, todos publicaron piezas en *La Colección Mundo al Día*.

Es bien conocida la obra de decoración del pabellón colombiano, comisionada al artista Rómulo Rozo, quien ornamentó el edificio con esculturas de su nueva estética indigenista en las que, de forma imaginaria, se recreaba el pasado chibcha⁴³. El interés por lo indígena en el arte llevó al conocido manifiesto del grupo Los Bachué, divulgado en junio de 1930⁴⁴, pero en la música no se llegó a formular un discurso semejante; sin embargo, Luis Alberto Acuña lo intentó en algunos de sus escritos en donde tocaba tanto el tema de las artes visuales como el musical⁴⁵.

Con la obra de Rozo como escenario se presentó en traje campesino el dueto Wills y Escobar⁴⁶ y en el mismo contexto Murillo y Velasco dirigieron bandas en la interpretación de sus obras. Se reivindicaron el bambuco y el pasillo como bailes de salón, algo que ya había propuesto Alberto Urdaneta en *Mundo al Día* con la prescripción de los movimientos del bambuco, según el músico, para “ennoblecerlo y modernizarlo como se hizo en la Argentina con el tango popular”, al igual que ya había sucedido con el pasillo, cuyas instrucciones de baile también fueron publicadas en el periódico⁴⁷. A la finalización de la exposición retornaron los músicos al país con nuevas obras publicadas en España y grabaciones hechas por la casa Odeón bajo el lema “El disco de la raza”.

⁴² “Se desea en los EE.UU. música colombiana”, *Mundo al Día*, 1.344, julio 17 de 1928, pag. 15.

⁴³ Ver el comentario sobre la obra de Rozo en IVONNE PINI, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, programa de maestría), 2000, págs. 226-227.

⁴⁴ Sobre este tema, ver ÁLVARO MEDINA, *El arte colombiano en los años veinte y treinta*, Bogotá: Colcultura, 1995, págs. 45-59.

⁴⁵ LUIS ALBERTO ACUÑA, “Introducción a nuestro arte precolombino”, *Senderos*, III, 15 (1935), págs. 493-546 y *El arte de los indios colombianos*, Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1936.

⁴⁶ *Mundo al Día*, 1.801, enero 25 de 1929, pág. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, 1.455, noviembre 29 de 1928, pág. 25; *ibid.*, 1.089, septiembre 9 de 1927, pág. 5.

DESENLACES

Luego de 1929, el intercambio verbal se reanudó, pero inclinado hacia el tema de la enseñanza musical. En la década de los años treinta, otros compositores salieron del país para adquirir una mejor formación y a medida que retornaban fueron acogidos como posibles solucionadores de los problemas que se habían señalado para la educación, principalmente en el Conservatorio. En 1930 el pianista Antonio María Valencia, luego de estudiar en la Schola Cantorum de París (la misma institución en la que se había formado Uribe Holguín) ingresó como profesor al Conservatorio y luego de sugerir reformas, que fueron asunto público, terminó enfrentándose con el director y trasladándose a Cali, su ciudad natal, en donde fundó la institución que lleva su nombre⁴⁸.

José Rozo Contreras retornó de Viena en 1931 y, aunque se marginó de la discusión pública, su obra orquestal Suite *Tierra colombiana* se convirtió en uno de los paradigmas del nacionalismo musical colombiano. Si bien el pasaje orquestal no posee rasgos estilísticos modernos, Rozo Contreras demostró su habilidad como instrumentador, lo que le permitió desempeñarse por más de cuarenta años como director de la Banda Nacional. Otra obra que complementa la visión nacionalista de los años treinta es el *Torbellino* de Jesús Bermúdez Silva, quien concibió la pieza durante sus años de estudiante en España. El *Torbellino* se inspira en la temática de la novela de José Eustasio Rivera y, si bien no hace uso de aires nacionales, se esfuerza por evocar el “torbellino de emociones” descrito en algunos de los pasajes literarios de *La vorágine*, pero sin acercarse a una estética musical modernista⁴⁹.

Uribe Holguín renunció a la dirección del Conservatorio en 1935, luego de que Gustavo Santos asumiera la Dirección Nacional de Bellas Artes. El compositor se retiró entonces de manera definitiva de la vida musical colombiana. Nuevas figuras musicales llegaban a la escena. En 1936 se realizó el Congreso Musical de Ibagué, en el que se dieron cita los principales pedagogos, músicos activos, compositores e instrumentistas del país. Se trataron temas como el nacionalismo musical, la historia de la música en Colombia y el porvenir de la música en el país. También se realizaron conciertos en donde los músicos, por primera vez, se confrontaban entre sí⁵⁰.

⁴⁸ *Ibíd.*, 2.327, octubre 31 de 1931, pág. 33; “La verdad sobre el Conservatorio”, *ibíd.*, 2.332, noviembre 6 de 1931, pág. 10; “Postulación de Valencia para el Conservatorio”, *ibíd.*, 2.369, diciembre 21 de 1931, pág. 13.

⁴⁹ Sobre estos compositores y sus obras ver, ELLIE ANNE DUQUE, “Paradigmas de lo nacional en la música”, *El nacionalismo en el arte*, Bogotá: Centro Hábitat de Colombia, 1984, págs. 41-46.

⁵⁰ *El congreso musical de Ibagué*, s.l., s.n., [1936].

Murillo continuó reclamando del Conservatorio, de la dirección Nacional de Bellas Artes y de los participantes del Congreso Musical de Ibagué un apoyo explícito a la música nacional⁵¹. Sin embargo, su imagen perdía peso luego de varias décadas de un mismo discurso estático: “Emilio Murillo se presentará allá con una música que él llama de Colombia, pero que no es más que un capricho de su cerebro enloquecido detrás de una campaña que, lejos de hacernos bien, nos desacredita”⁵². La división entre lo popular y lo académico era cada vez más clara.

En la misma década se comenzaron a dar a conocer trabajos pioneros que intentaban dar cuenta de la realidad musical del país. Un ejemplo de ello son los artículos publicados en el *iv Boletín Latino-Americano de Música*, editado como parte de las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de Bogotá en 1938⁵³. Allí, además de los textos de varios latinoamericanos, colaboraron con escritos sobre la música en Colombia Emirto de Lima, José Rozo Contreras –ambos incluidos en *La Colección Mundo al Día*–, José Ignacio Perdomo Escobar, Daniel Zamudio y el editor general de la obra, Francisco Curt Lange.

Por su parte, los cambios de los patrones del gusto transformaban el mercado musical –especialmente el del interior del país–, pues poco a poco la música de la región andina compartía espacio con géneros basados en elementos de la música caribeña, especialmente cubana. En 1930 la orquesta de Don Azpiazu –de quien se publicó el tango “Por tus ojos negros” en *Mundo al Día*– estrenó “El manicero” en Nueva York y, en contra de los pronósticos, se convirtió en un éxito comercial. Se daba un vuelco en el mercado norteamericano y de paso en el panorama de la música popular internacional⁵⁴. En enero de 1934 se presentó en Bogotá el Trío Matamoros, en *La noche tropical en el teatro Faenza*, probablemente la primera presentación de un grupo cubano de este tipo en la capital⁵⁵. Cuatro años después, el músico costeño Adolfo Mejía compuso su *Pequeña suite*, obra que por primera vez incorporó en una composición académica aceptada como parte de los paradigmas de lo nacional, un elemento musical proveniente de la tradición de la costa atlántica. *La Pequeña suite* compartió el Premio Ezequiel Bernal en 1938. Su último movimiento tiene una sección basada en elementos rítmicos de la cumbia, aire que para los años cincuenta se convirtió en uno de los símbolos nacionales en música popular

⁵¹ EMILIO MURILLO, “Gustavo Santos cumplirá la promesa que hizo de defender el arte nacional”, *Mundo al Día*, 3.146, agosto 14 de 1937, pág. 6.

⁵² “Nacionalismo racial. Emilio Murillo hace un llamamiento al rector de la Universidad”, *Mundo al Día*, 3.148, agosto 28 de 1937.

⁵³ *Boletín LatinoAmericano de Música*, tomo iv, Bogotá: Litografía Colombia, 1938.

⁵⁴ Ver JOHN STORM ROBERTS, *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*, 2nd. ed., New York - Oxford: Oxford University Press, 1999, págs. 76-99.

⁵⁵ *Mundo al Día*, 2.960, enero 20 de 1934, pág. 37.

con su difusión a cargo de orquestas tan conocidas como las de Pacho Galán y Lucho Bermúdez.

Hasta aquí es posible constatar que la polémica se desarrolló a la sombra de una interpretación del pasado con poca información empírica, rudimentarios conocimientos de las manifestaciones musicales en diversas regiones del país y ausencia de trabajos de campo. Sin embargo, la imagen de la música nacional allí fortalecida penetró directamente a los estudios que, bajo las banderas del *folklore*, se iniciaron y dieron a conocer sus primeros resultados en los años cuarenta y cincuenta, en publicaciones como la revista antioqueña *Micro* y, desde una perspectiva oficial, en la *Revista de Indias* (en donde se publicaron reportes de la Encuesta Folclórica Nacional iniciada en 1942)⁵⁶ y luego en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. La falacia continuó al querer reivindicar algo campesino que podía tener altos componentes de urbano y música popular y cuya expansión ya se había iniciado a finales del siglo XIX.

A la vista de este breve panorama no es errado afirmar que *La Colección Mundo al Día* fue la obra de algunos que pretendieron imponer su punto de vista en la concepción de una música nacional, sin percatarse de que en realidad eran copartícipes del mismo proceso de consolidación de los elementos básicos que definieron y siguen definiendo las diversas prácticas de la música popular en Colombia: la diseminación masiva (radio, cine, periodismo, grabaciones discográficas), la creación de ídolos, el surgimiento de un gusto generalizado, la inclinación por mensajes musicales generalmente cortos, a menudo justificados en una tradición supuesta e inventada; la relación estrecha entre música y baile y el gran peso de la canción.

⁵⁶ Sobre este proyecto gubernamental, ver el análisis de RENAN SILVA en “Reflexiones sobre la cultura popular: a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942”, *Historia y Sociedad*, 8 (2002), págs. 11-46.